



LAS CICATRICES POÉTICAS DE PABLO NERUDA

EN *RESIDENCIA EN LA TIERRA*

Tony Cella

La poesía de Pablo Neruda en el contexto latinoamericano, Eduardo Camacho (MC)

Otoño, 2006

El poeta andaluz Federico García Lorca definió una vez a Pablo Neruda como «un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él no sabe descifrar» (Loyola 52). En efecto, *Residencia en la tierra* es una tentativa por parte del poeta chileno de describir el caos y de ordenar las «confusas unidades» que percibe (Neruda 100). En este «testimonio extraño», Neruda, tal como San Juan de la Cruz y otros poetas místicos, busca una manera de expresar lo inefable (142). Al final, Neruda, al igual que los poetas místicos, no logra verbalizar su confusión. Sin embargo, no por ello resulta ser *Residencia* un fracaso ni mucho menos. Antes bien, su incapacidad de precisar sus percepciones se debe al carácter inenarrable de las mismas. La cuestión de la inefabilidad en el arte es fundamental y así lo reconocen muchos expertos. Por ejemplo Joseph Kosuth, un artista estadounidense en cuya obra ha influido notablemente la filosofía de Ludwig Wittgenstein¹, declara que, a fin de cuentas: «el arte es el juego de lo inefable» (Alonso Puelles 14).

Aunque Neruda no consiga expresar del todo sus percepciones en su etapa residenciaria, el libro tiene un gran valor poético. Esto en parte es porque, para el Neruda

de *Residencia*, lo importante es el proceso poético, no el resultado formal. Amado Alonso está de acuerdo. En su libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, afirma: «es como si la misión de la poesía fuera no tanto la creación de mundos de sentimiento cuanto el sentir una presencia oculta de algo misterioso y extraño al mundo práctico de nuestra inteligencia» (Alonso A. 187). De la misma forma, la filosofía artística del Neruda residenciario es parecida a la de los simbolistas franceses del siglo XIX. Stéphane Mallarmé, uno de los máximos representantes de este movimiento, manifestó su creencia poética al decir: «El verso no debe [...] componerse de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras se deben eclipsar ante la sensación» (Mallarmé 11). Con todo, la inhabilidad de revelar con palabras sus sentimientos pesa a Neruda, hasta el punto de que, en algunos casos, «se queja de no ver claro lo que quiere expresar» (Alonso A. 86).

Antes de seguir, hay que aclarar que Pablo Neruda nunca disimula las dificultades que tiene para expresarse en *Residencia en la tierra*. Por el contrario, las rectificaciones, cambios y reformulaciones que vemos constituyen una parte esencial de la composición poética. En realidad, Neruda «no escamotea sus desandares, sino que hace también de ellos su poesía» (84). Aún así, como antes hemos mencionado, la renuencia que muestra Neruda al tener que resignarse a meras aproximaciones nunca deja de ser patente en el texto. En cierto modo, estas *autocorrecciones* son, como señala Alonso, «cicatrices» que recuerdan el dolor de la «herida confusa» que sintió nuestro poeta al abordar una misión imposible: la de decir lo indecible (Alonso 273; Neruda 123). A continuación en este ensayo, examinaremos algunas de estas cicatrices poéticas. Para empezar, estudiaremos el uso de la reformulación. Después, nos fijaremos en el empleo de los pronombres

¹ Filósofo austriaco (1889-1951) Declaró en su libro [*Tractatus Logico-Philosophicus*](#) que las verdades de la ética, la estética y la religión son observables pero, por su naturaleza mística, son inexpresables también.

defectivos y en la sustantivación de los adjetivos. Para concluir, analizaremos los versos en que Neruda confiesa su propia incapacidad de expresarse.

Desde el primer poema del libro, *Galope muerto*, Neruda emplea un lenguaje ambiguo que demuestra lo difícil que es para él expresar lo que intuye. Antes que nada, hay que destacar el uso de las reformulaciones en este poema. Parece que en *Galope muerto*, Neruda, al darse cuenta de que un verso no explica adecuadamente lo que quiere expresar, reformula y cambia lo que ya ha dicho en un esfuerzo constante por precisar poéticamente su imagen mental. Examinemos el uso de la reformulación en el siguiente ejemplo: «Como cenizas, como mares poblándose, en la sumergida lentitud, en lo informe, o como se oyen desde el alto de los caminos, cruzar las campanadas en cruz» (Neruda 85). Aquí, Neruda parece percatarse de que la primera imagen que crea no es adecuada y, por lo tanto, utiliza otra metáfora insólita para describir mejor su percepción. Luego, en *Arte poética*, Neruda vuelve a emplear la reformulación. En este caso, el poeta, después de haber escrito varios versos en los que ha intentado describir su estado de tristeza, se da cuenta de que lo que ha escrito no matiza lo que realmente siente. Por eso, se desdice del verso anterior y admite que podría expresar su estado de ánimo «posiblemente de otro modo aún menos melancólico» (134). Aquí, el poeta, en una muestra de su honestidad, nos confiesa que lo que ha dicho no es realmente lo que quiere decir y, al final, opta por suavizar el tono melancólico del poema. Observemos otra reformulación en *El reloj caído en el mar*: «es apenas una campana nunca vista, una rosa inundada, una medusa, un largo latido quebrantado: *pero no es eso*, es algo que toca y gasta apenas» (295). Otra vez, Neruda se retracta de la descripción de su primera imagen,

anulándola y, como ha hecho ya en varias ocasiones, vuelve a presentar otra metáfora que le parece más acertada. Ahora, como señala Amado Alonso, cabe preguntarse:

¿Por qué, si los primeros versos no satisfacen al poeta no los borra? ¿Por qué, si los últimos son más certeros no quedan solos? Es cosa de los surrealistas ponerse a atrapar el pensar mismo, no los pensamientos; el sentir, no los sentimientos; el imaginar, no las imágenes (84).

Y luego, continúa:

A Pablo Neruda, como a muchos poetas modernos, le gusta dejar el conflicto ostensiblemente sin resolver. Se podrá argüir, con razón, que muchas veces los poetas tradicionales han dado a tales conflictos seudosoluciones, pues borran las huellas del conflicto sacrificando lo expresable a las exigencias formales de la expresión, y que es más honrado, como hace Neruda, dejar en estos casos sus *cicatrices* (273).

A lo largo del poemario, Neruda recurre a los «pronombres deícticos» y a otras palabras abstractas para describir sus imágenes misteriosas (Camacho, 95). Estas palabras, por ser tan imprecisas, ponen de relieve la incapacidad del poeta de describir sus sensaciones místicas. En *Galope muerto* por ejemplo, Neruda, al no poder denominar exactamente la entidad que entrevé, señala el «*aquello* todo» que ejerce un «asedio invisible y poderoso sobre él» (Neruda 86; Loyola 86). Y luego, en *Monzón de mayo*, vuelve a describir «todo *aquello* que la sombra tocó y ambicionó el desorden» (Neruda 131). En *Josie Bliss*, el poeta tiene una visión o recuerdo de índole romántica, la cual es borrosa e incalificable. Neruda advierte «*algo*» que intenta recuperar en su memoria pero que no alcanza. Es un «*algo*» que le despierta su sentido romántico: «De pronto hay *algo*, como un confuso ataque de pieles rojas, el horizonte de la sangre tiembla, hay *algo*, *algo* sin duda agita los rosales» (305). El uso de «*algo*» también aparece en *Tiranía*, aunque esta vez es de carácter malévolo: «Hay *algo* enemigo temblando en mi certidumbre,

creciendo en el mismo origen de las lágrimas» (123). Vemos otro ejemplo en el poema *Unidad*. Aquí, el poeta contempla el orden incomprensible que subyace bajo todo lo que lo rodea: «Hay *algo* denso, unido, sentado en el fondo, repitiendo su número, su señal idéntica» (99). Este «algo» tiene una estructura y señal que se multiplica como el ADN que heredamos. Es «una misma cosa, un solo movimiento» que brota de «lo oscuro» (99, 106). Ahora bien, antes de seguir, es conveniente hacer notar que este lenguaje nunca pasa de ser impreciso e indefinido. A través del uso de palabras tan inespecíficas como *eso*, *esto*, *aquello*, *algo* y *cosa*, podemos llegar a la conclusión de que Pablo Neruda se siente inseguro ante la naturaleza del sujeto poético. Esta «delirante población de estímulos» que el poeta dice que recibe en *Trabajo frío* es abrumadora y lo aturde, de modo que no puede interpretar claramente los mensajes que recibe (185). Como resultado, el poeta se ve obligado a usar palabras poco esclarecedoras.

Desde el primer poema de *Residencia*, se puede observar también la sustantivación de muchos adjetivos. El hecho de que Neruda emplee sobremanera esta estrategia poética, atestigua una vez más su incapacidad de concretar sus percepciones. «Es importante notar que la sustantivación es neutra» (Camacho), es decir, que no se define genéricamente como masculino o femenino. Esta construcción lingüística es vaga pero es la única forma en que Neruda logra delinear los borrosos contornos que percibe alrededor de sí mismo. Si empezamos otra vez por *Galope muerto*, podemos ver de entrada que Neruda nos describe un lugar enigmático que existe «en *lo informe*» (85). Luego, en el mismo poema, Neruda se admira de la «materia cósmica» que existe en «*lo lleno*» de la naturaleza (Alonso 129; Neruda 90). En *Débil del alba*, Neruda, apesadumbrado, dice que llora «en medio de *lo invadido*, entre *lo confuso*» (97). Más

tarde, en *Unidad y Sonata y destrucciones*, el poeta nos describe el proceso poético: «Pienso, aislado en *lo extenso* de las estaciones» desde donde «acecho *lo animado y lo doliente*» (100, 142). Después, otra vez en *Sonata y destrucciones*, el poeta pregunta: «Quién hizo ceremonia de cenizas? Quién amó *lo perdido*, quién protegió *lo último?*» (141). Sin embargo, el poema en que más utiliza este recurso poético es *Ritual de mis piernas*. Aquí, Neruda, al observar su propio cuerpo, comenta: «la vida termina definitivamente en mis pies, *lo extranjero y lo hostil* allí comienza, los nombres del mundo, *lo fronterizo y lo remoto, lo sustantivo y lo adjetivo* que no caben en mi corazón, con densa y fría constancia allí se originan» (170).

En varias ocasiones en *Residencia en la tierra*, Pablo Neruda confiesa abiertamente que no es capaz de convertir en poesía sus sentimientos. Esta realidad aflige al poeta. Lo admite en *Galope muerto*, al tratar de trazar la entidad impenetrable que se halla en lo más profundo de su mente. En este poema, Neruda, al borde de la desesperación, se lamenta de no poder explicar lo que siente, exclamando: «ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar» (87). Luego, en *No hay olvido*, el penúltimo poema de la segunda parte de *Residencia*, el poeta afirma que su desconocimiento de las causas de los misteriosos procesos naturales imposibilita su creación poética. Aquí, el poeta suplica al lector que no le pregunte sobre temas metafísicos: «Pero no penetremos más allá de esos dientes, no mordamos las cáscaras que el silencio acumula, porque *no sé qué contestar*» (303). En *Arte poética* observamos una actitud semejante: «Me piden lo profético que hay en mí, con melancolía, y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos hay, un movimiento sin tregua, y un nombre confuso» (135). En estos versos, el poeta, a pesar de sus supuestos dones proféticos, afirma que no le es posible

nombrar todos los objetos que se encuentran en su derredor. Es decir, hay algo misterioso que le impide traducir los mensajes sensoriales que recibe en una expresión artística. El filósofo austriaco Karl Popper, en su *bucket theory of mind*, explica este problema que sufren muchos artistas. Según Popper, la mente es:

una especie de receptáculo donde son depositados, tratados y organizados (interpretados, en suma) los `datos sensoriales' (...) concebidos como `material bruto procedente de los sentidos', como si la recepción y la interpretación fuesen operaciones separables (como Wittgenstein, y después Gombrich han señalado) (Rubio Marco, 15).

Dicho de otra manera, Neruda no logra transmitir en toda su esencia la información sensorial que recibe.

Ahora, antes de seguir, vamos a hablar sobre un símbolo que emplea Neruda frecuentemente en su poesía. De esta forma, podremos observar luego con más claridad algunas de las confesiones más sutiles de Neruda acerca de su propia incapacidad poética. En la poesía nerudiana, las armas en general, y más específicamente la espada, representan el poder poético. De hecho, la espada es uno de los símbolos más comunes en toda su poesía. Ahora que sabemos esto, veamos el verso siguiente de *Galope muerto*: «entro cantando como una espada entre indefensos» (Neruda, 88). Aquí, la espada simboliza el poder y la solidez de la poesía de Neruda. En cambio, en *La noche del soldado*, Neruda no se cree capaz de producir una poesía sublime. Al contrario, se siente: «cubierto de armas *inútiles*» (148). En este verso, Neruda confiesa que ha perdido, aunque sea sólo momentáneamente, su expresividad. Más adelante, en *Tango del viudo*, vuelve a anunciar que realiza su deber poético en vano: «y el ruido de espadas *inútiles* se oye en mi alma» (176).

En otros poemas de *Residencia en la tierra*, Neruda hace referencia a su propia impericia poética comparándola con una especie de ceguera. Uno de los ejemplos más representativos se encuentra en *Sistema sombrío*. Aquí, Neruda se siente «como un vigía tornado *insensible y ciego*, incrédulo y condenado a un doloroso acecho» (136). Luego, en *Sólo la muerte*, reaparece la metáfora de la ceguera: «Yo no sé, yo conozco poco, yo *apenas veo*» (201). Más tarde, en *Josie Bliss*, el poeta denuncia más sutilmente su ineptitud para expresarse: «su ola de peso pálido persigue las cosas hacinadas en los rincones del alma, y *en vano el humo golpea las puertas*» (307). Hernán Loyola interpreta estos versos como otro ejemplo de insensibilidad ante el mundo. Aquí, Loyola destaca la palabra «humo», aclarando que es «lo que oscurece, lo que impide *ver*, lo que cancela de nuestra *vista* (de nuestro horizonte de vida) seres y cosas» (307). Aunque estamos tratando *Residencia en la tierra* en este ensayo, cabe señalar que Neruda emplea esta misma metáfora de forma semejante en otros poemarios también. Por ejemplo, en *La línea de madera*, un poema del *Canto general*, el poeta confiesa: «Soy un carpintero *ciego*, sin manos» (Canto general, 615). En otras palabras, el poeta se siente desprovisto de lo que más necesita para realizar su deber poético: la sensibilidad.

En resumen, en *Residencia en la tierra* vemos las cicatrices del doloroso proceso creativo de Pablo Neruda. Estas cicatrices se manifiestan a través de las reformulaciones, los pronombres deícticos, la sustantivación de los adjetivos y las confesiones del poeta acerca de su propia incapacidad de describir los misteriosos procesos naturales como «los nacimientos, las muertes, los desgastes, los orígenes y las resurrecciones» que lo rodean (Camacho, 75). En *Residencia*, Neruda, de la misma forma que los poetas místicos, se propone lo imposible: poetizar lo inexplicable. Aunque a sus propios ojos el poeta no

logre captar la esencia de sus sentimientos y percepciones, su esfuerzo en esta tentativa artística es desde luego encomiable.

Bibliografía

- Alonso, Amado. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1951.
- Alonso Puelles, Andoni. *El arte de lo indecible: Wittgenstein y las vanguardias*. Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones. Cáceres. 2002.
- Camacho Guizado, Eduardo. *Pablo Neruda. Naturaleza, historia y poética*. SGEL. Madrid. 1978.
- Loyola, Hernán. Introducción. *Residencia en la tierra*. Pablo Neruda. Octava edición. Cátedra. Madrid. 2005.
- Mallarmé, Stéphane. *Obra poética*. (vol. II) trad. de Ricardo Silva Santisteban. Hiperión. Madrid. 1991.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Décima edición. Cátedra. Madrid. 2005.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Octava edición. Cátedra. Madrid. 2005.
- Rubio Marco, Salvador. *Comprender en Arte: (para una estética desde Wittgenstein)*. Cimal Arte Internacional. Valencia. 1995.
- "Wittgenstein, Ludwig." Encyclopædia Britannica. 2006. Encyclopædia Britannica Online.
Consulta: (27/11/2006) <<http://search.eb.com/eb/article-9077298>>.